

# DE LA LITERATURA NEGRA AL CINE ESPAÑOL: LA IMPORTANCIA DEL GUION EN *LOS PECES ROJOS* (1955)

*Javier MATEO HIDALGO*

Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

El presente artículo estudia la adaptación de los principales rasgos del *film noir* en el cine español clásico a través de uno de los títulos más emblemáticos: *Los peces rojos*. La originalidad de este análisis radica en la importancia dada al guion de esta película, escrito por Carlos Blanco. Del mismo modo, se hace hincapié en los problemas que surgieron durante su adaptación cinematográfica, dirigida por José Antonio Nieves Conde. En este guion y en su adaptación pueden encontrarse los diferentes elementos literarios y estéticos del *film noir*, como personajes marginales, el estilo visual de blanco y negro, el uso de iluminación leve (creando siluetas y sombras oscuras), las falsas apariencias o la historia de una desaparición y su investigación policial. Además, su compleja estructura lo convierte en uno de los guiones más importantes del cine español clásico.

**Palabras clave:** *novela negra, cine negro, Los peces rojos, Carlos Blanco, José Antonio Nieves Conde.*

## 1. PRÓLOGO: ORIGEN DE LA NOVELA NEGRA Y DE SU ADAPTACIÓN AL CINE

La importancia que la novela negra tuvo en el desarrollo del cine desde su temprana configuración como lenguaje narrativo y visual resulta palmaria. Tanto es así, que llegó a crearse un nuevo género fílmico en sintonía con el literario: el *cine negro*. Este conseguiría como pocos fusionar de forma clara lo temático y lo estético (Hueso, 1988: 377). Fueron distintos escritores como Dashiell Hammett o Raymond Chandler quienes dotaron a este universo único de un imaginario propio, muchas veces incluso facilitando su transvase de las páginas de sus novelas a las de los guiones y, de ahí, a las imágenes filmadas. No obstante, la sombra alargada de la tradición muestra cómo este estilo era a su vez deudor de otras creaciones policíacas previas: desde los personajes del detective privado belga Hércules Poirot (1920) o la dama inglesa Miss Marple (1930), obra de la inventiva de Agatha Christie, pasando por Arthur Conan Doyle y su Sherlock Holmes (creado en 1889), Wilkie Collins y su *La piedra lunar* (1868) o incluso Edgar Allan Poe y su Chevalier Auguste Dupin en *Los*

*crímenes de la calle Morgue* (1841) –considerado el primer relato policial de la historia de la literatura–.

Todos estos antecedentes literarios añadían elementos como el misterio, la ambientación de lugares concretos o reconocibles –promoviendo cierta sociología e incluso antropología– y, sobre todo, la descripción psicológica de sus personajes. En este sentido, se aportaron determinadas pinceladas clave acerca de la condición humana, su propio juego de luces y sombras, rompiéndose el binomio del bien y del mal, demostrando que ambos podían convivir en la naturaleza del individuo. Algo que en películas como *El cuervo* (1943) de Henri-Georges Clouzot o en *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger proponen como tesis sus personajes más interesantes, con idéntica buena fortuna.

Cada uno de los aspectos presentes en los citados relatos sirven como antecedentes con los que preñar de razones a una literatura que anticipaba un cierto existencialismo, enmarcándose en un contexto realista –y, por tanto, social–. No resulta por tanto extraño que tamaños ingredientes resultaran rápidamente de gran interés para el séptimo arte.

Para Juan Carlos Vizcaíno, fueron diferentes factores los que se alinearon para producir la eclosión de estos filmes policíacos y detectivescos: la «colisión de una sociedad convulsa en plena II Guerra Mundial», la «posterior y nefasta llegada de la represión auspiciada por el senador MacCarthy» y, sobre todo, la confluencia «de una serie de realizadores emigrados a Estados Unidos» (Vizcaíno, 2007: 245-246). Procedentes en su mayoría de Alemania, habían aprendido el oficio durante la etapa de las vanguardias, haciendo suyos los elementos del arte expresionista. Algunos, como Fritz Lang, podrían considerarse de hecho como padres de ese expresionismo fílmico y, posteriormente, de ese cine negro. Su película alemana *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) entraría dentro de dicha descripción (Finol, 2018: 41). En el caso de F. W. Murnau –también artífice de esa estética expresionista y cuya llegada a Hollywood fue anterior a la de Lang– importó «una nueva concepción de la planificación y dirección de fotografía» al incorporar «grúas y plataformas móviles, soportes más livianos para la cámara y esquemas de iluminación complejos», revolucionando el modo de hacer cine en América (Finol, 2018: 40).

Cuando estos cineastas alemanes desembarcaron en Estados Unidos, a finales de los años veinte, la industria hollywoodiense ya había producido algunas películas que pueden considerarse cercanas al cine negro por su temática, en la que destacan factores como la acción, la violencia o el mundo de los gánsteres<sup>1</sup>. Estas estarían protagonizadas por intérpretes como James Cagney, Edward G. Robinson o George Raft. No obstante, el imaginario alemán incorporará el claroscuro y el uso de sombras por sus cualidades narrativas. Elementos que pasarían a definir tanto exteriormente los ambientes como interiormente el carácter de los personajes. Algo que se encuentra entroncado con la cultura germana y se explica en herencia romántica, el interés por el psicoanálisis –la interpretación de los sueños, lo irracional– y la descripción del mundo interior de los protagonistas o su subjetividad<sup>2</sup>. Además, y esto es

1 Algunos de estos filmes icónicos serían, por ejemplo, *Hampa dorada* (Mervyn Le Roy, 1931), *Enemigo público* (William A. Wellman, 1931), *Scarface, el terror del hampa* (Howard Hawks, 1932), *El bosque petrificado* (Archie Mayo, 1936), *Ángeles con caras sucias* (Michael Curtiz, 1938) o *Los violentos años veinte* (Raoul Walsh, 1939).

2 Para José Luis Sánchez Noriega, la cultura psicoanalítica en el cine negro americano se manifestará en las siguientes dimensiones o niveles: la estructura dual de la sociedad o del ser humano, el discurso revolucionario sobre el sexo, el narrador personal y la evocación fatalista del pasado, la personalidad escindida, los dobles, sueños y alucinaciones, la enfermedad psíquica como origen del comportamiento delictivo y el rol del terapeuta en el conflicto criminal (Sánchez Noriega, 2008: 29).



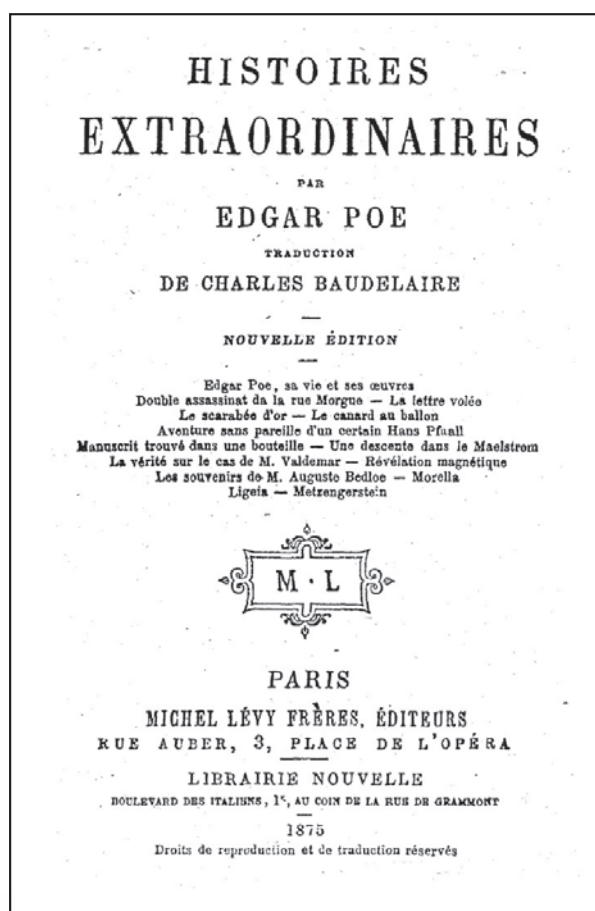


Fig. 1. Edgar Allan Poe, publicación original de *Double assassinat de la rue Morgue*. 1875

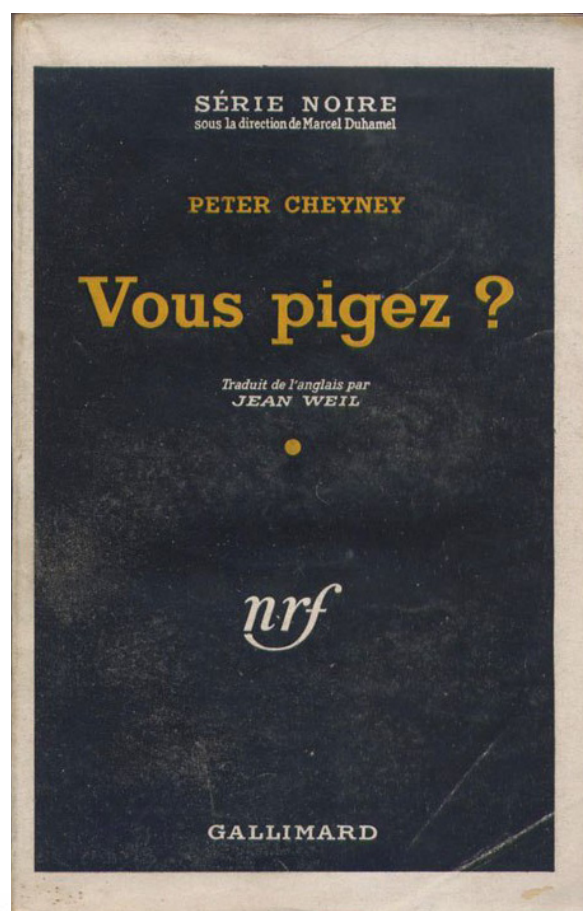


Fig. 2. Peter Cheyney, *Vous pigez?*, Série Noire de Gallimard. 1945

muy importante, el cineasta alemán transmitirá con su cine un componente autobiográfico ligado a esa emigración. Un pesimismo «asociado a sus propios sentimientos de alienación, pérdida y desplazamiento». Los y las protagonistas de este cine manifiestan la «desilusión [...], el cinismo y la sensación de ser sobrepasado[s] por el destino» (Gemünden, 2014: 132-133). No hay que olvidar que algunos como Fritz Lang, Otto Preminger o Douglas Sirk llegaron al «país de las oportunidades» huyendo del nazismo.

Todo este compendio de particularidades van enriqueciendo y transformando la percepción del público americano que, como magistralmente muestra la película *The Crowd* (King Vidor, 1928), representa esa masa, esa multitud, ese conjunto de ciudadanos-espectadores ansiosos de evasión ante la asfixia de las metrópolis, el desarrollo auspiciado por el capitalismo y al que se ven sometidos mediante la exigencia de su productividad.

A las aportaciones que el cine alemán y americano hacen al género, hay que añadir las que lleva a cabo el cine francés durante los años treinta a través de una serie de películas protagonizadas generalmente por el actor Jean Gabin, como *Crime et châtiment* (Pierre Chenal, 1935), *Jenny* (Marcel Carné, 1936), *Les bas-fonds* (Jean Renoir, 1936) o *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) y que representan lo que se conoce como *realismo poético* (Medina, 2017: 16). Dicho término, ideado por el teórico británico Roger Manvell y adaptado



Fig. 3. Cartel original de *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931)



Fig. 4. Cartel francés de *Mientras Nueva York duerme* (Fritz Lang, 1955)

al francés por Georges Sadoul<sup>3</sup>, vendría a describir un tipo de cine caracterizado por los escenarios urbanos, los personajes populares e incluso invisibles para la sociedad. Su plástica vendrá concretada por cineastas como Jean Renoir –quien supo aplicar las enseñanzas pictóricas de su padre, el impresionista Pierre-Auguste Renoir, para adaptarlas al lienzo de la pantalla– o Marcel Carné, que sabrá dotar a las películas de ese aire tan particular hasta en sus ejemplos más tardíos, como *Les enfants du paradis* (1945) o *Les portes de la nuit* (1946). Los guiones vendrán firmados por creadores como el polifacético Jean Cocteau o el poeta Jacques Prévert, que imprimirían a sus historias una ambientación atemporal y literaria. La música correrá a cargo de compositores como el inconfundible creador de atmósferas líricas Joseph Kosma<sup>4</sup>.

La gramática visual del cine negro, como suma de la estética germana, americana y francesa, destacará principalmente por su carácter pictórico. *Cine negro* no solo hace referencia a esa ausencia cromática de las imágenes, sino también al contenido de sus historias, a la descripción de los personajes oscuros que las protagonizan: su aspereza,

3 El propio Sadoul recupera el origen del término a través de las palabras de Manvell: «Por fortuna, la quiebra de las principales grandes sociedades hacia 1935 daba a los productores y realizadores independientes la oportunidad de poder hacer films que constituyeron, no obstante su número relativamente poco elevado, la famosa escuela francesa que podría llamarse realismo poético» (Sadoul, 1972: 250).

4 Autor de la célebre canción *Les feuilles mortes* –incluida en la banda sonora de *Les portes de la nuit* (1946)–, Kosma también se encargaría de la banda sonora de la película española *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956), describiendo la historia a modo de vals irónico, misterioso y triste, muy en línea con la trama.



su capacidad para la metamorfosis, la traición, la violencia, el crimen o el hurto. Todos ellos descritos como marginales o antihéroes, envueltos en ambientes hostiles, atmósferas opresivas y plagadas de trampas, donde nada es lo que parece. La gabardina de detective puede ser enfundada por profesionales o por individuos cuya misión investigadora les coge de improviso, obligados a iniciarla por convertirse en algo perentorio en sus vidas, cuya deriva cambiará de un instante a otro. El enigma a resolver puede ser, por ejemplo, un asesinato, un robo o una desaparición.



Fig. 5. Cartel original de *Hotel del Norte* (Marcel Carné, 1938)



Fig. 6. Cartel original de *La dalia azul* (George Marshall, 1946)

Este carácter plástico será el que inspirará su denominación, acuñada cinco años después del estreno de *El halcón maltés* (John Huston, 1941), película considerada fundacional de este género del séptimo arte (Aguilar, 2018: 664)<sup>5</sup>. El término originario de *film noir* fue responsabilidad de Nino Frank, quien lo dio a conocer en los medios franceses en 1946 (Finol, 2018: 42). En la elección de esta denominación tuvieron mucho que ver –por su clima y temática criminal– las novelas de la *Série Noire* de Gallimard, para cuyas cubiertas se utilizaba el color negro de fondo. La idea fue original del ya citado Jacques Prévert (Sánchez Noriega, 2008: 27).

5 La historia demuestra la necesidad de que toda novedad se asiente en la sociedad gradualmente, hasta conseguir la aceptación del público.



A pesar de la aparición de su etiqueta, la definición de *cine negro* sigue resultando conflictiva actualmente, no estando muy claros sus límites (Sánchez Zapatero, 2013: 256). Ello explica cómo en los diferentes países y a partir de sus distintas culturas, se hará un cine negro *alla maniera* de los distintos cineastas, guionistas y productores. Así, como caso, la adaptación de una de las novelas negras americanas por excelencia, *El cartero llama siempre dos veces* de James M. Cain, tendrá curiosamente su primera adaptación al cine en Francia (*Le dernier tournant*, Pierre Chenal, 1939), llegando a ser también filmada en Italia por Luchino Visconti. Este titulará su versión como *Ossessione* (*Obsesión*, 1943), siendo considerada la iniciadora del neorrealismo. Queda aquí claro el efecto del componente del realismo en la novela negra y en sus diferentes consecuencias de cara a sus adaptaciones al cine. Tanto es así que la versión americana más fiel al libro –al concepto de cine y novela negra– de Tay Garnett (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), poco tendría que hacer a la hora de competir con la versión de Visconti<sup>6</sup>. La prueba es que Vincent Canby, crítico cinematográfico en *The New York Times*, afirmó que establecer una comparación entre *Ossessione* y la película de Garnett era como equiparar «una producción de *La Traviata* con un anuncio televisivo de McDonald's» (Blanco, 2019).



Fig. 7. Cartel original de *Obsesión* (Luchino Visconti, 1943)

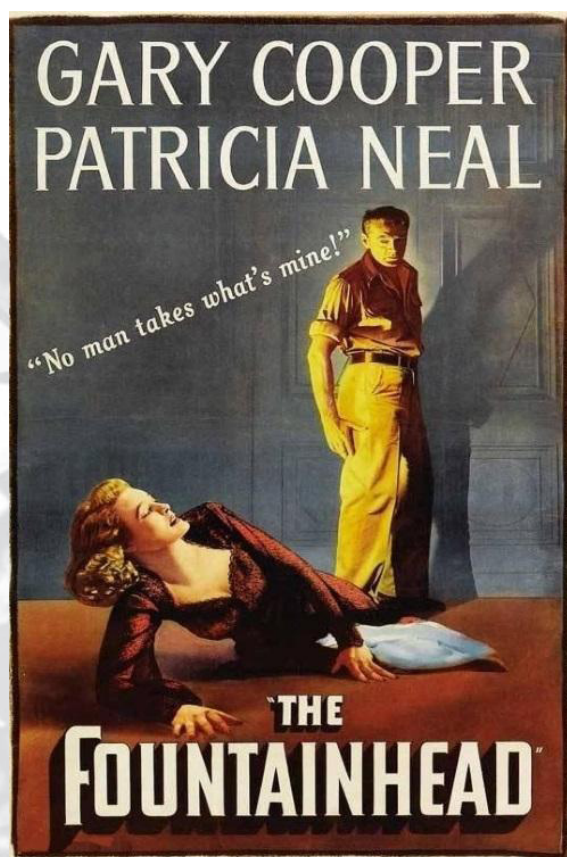


Fig. 8. Cartel original de *El manantial* (King Vidor, 1949)

<sup>6</sup> De hecho, fue la versión más tardía de las tres realizadas durante el periodo clásico, siendo paradójicamente la única filmada en el país de origen de la novela.

## 2. INFLUENCIA DEL CINE NEGRO EN ESPAÑA A TRAVÉS DE SU INDUSTRIA FÍLMICA

En nuestro país, en la misma década de los años treinta, diferentes cineastas cosmopolitas como Florián Rey o Benito Perojo trajeron a España técnicos con los que habían trabajado en proyectos realizados en Alemania o Francia durante el final de la etapa muda y el inicio de la sonora<sup>7</sup>. Algunos de estos, en su gran parte germanos, conformarían una sólida plantilla en el cine español de las siguientes décadas, importando una estética expresionista asimilada en su país de origen. Son los casos del escenógrafo Siegfried Burmann (conocido en España como Sigfrido Burmann) o los directores de fotografía Hans Scheib, Fred Mandel o Heinrich Gärtner (traducido en España como Enrique Gerner). Este último fue responsable de la fotografía de películas emblemáticas como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1934) o *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955). Dicho caso es bien curioso, pues refleja una clara herencia del cine germano en el uso de luces y sombras para recrear atmósferas misteriosas<sup>8</sup>.



Fig. 9. Cartel alemán para *El cebo* (Ladislao Vajda, 1958)



Fig. 10. Cartel original de *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950)

7 Viendo estos cineastas que sus aspiraciones técnicas y artísticas no podían verse cumplidas en su propio país debido al desinterés, a la escasez de medios y a la ausencia de una industria fílmica sólida, decidieron producir sus películas fuera de España. Así, por ejemplo, Florián Rey sonorizaría su obra cumbre del periodo silente, *La aldea maldita* (1929), en Francia. Así mismo, filmaría en Alemania algunas de sus películas icónicas del periodo sonoro, como *Carmen la de Triana* (1938) o *La canción de Aixa* (1939). Por su parte, Benito Perojo realizaría en el país galo películas como *La condesa María* (1928) –con uno de los primeros desnudos filmados por un cineasta español– o *El negro que tenía el alma blanca* (1927), así como en Alemania *El embrujo de Sevilla* (1930) o en Austria *Corazones sin rumbo* –de fuerte carácter expresionista–. Ya de vuelta en España, algunas de sus películas como *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1934) o *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), contaron con técnicos extranjeros como Fred Mandel o Enrique Gärtner.

8 Las dos escenas más representativas de esta estética, claves en la película, son aquellas que suceden en el desván del convento, cuando Marcelino descubre la talla del Cristo y esta cobra vida y entabla un diálogo con Marcelino. En la primera, «la cámara subjetiva revela en forma ascendente una forma humana erguida en la sombra, en cierto estilo expresionista alemán que dramatiza el asombro y el espanto del niño». En la segunda, «la cámara descubre entre las tinieblas la silueta fascinante. La percepción de los ojos de Marcelino recorriendo maravillado el cuerpo crucificado recalca [...] la distancia ontológica entre lo viviente y lo no-viviente» (Grandis, 2015: 272).



Ernst Bolliger, Gärtner participaría a su vez en otra obra de Vajda, *El cebo* (1958). Este cineasta húngaro recibiría una fuerte influencia de Fritz Lang, como queda demostrado en este film, adaptación de la citada *M, el vampiro de Düsseldorf* (Rodríguez, 2017: 66).

La factura visual de estos filmes se vio claramente enriquecida gracias a la maestría técnica aportada por estos profesionales, que poco a poco fue calando como influencia en otros cineastas, generando de forma progresiva y evidente un caldo de cultivo en el imaginario visual del cine español. Por otra parte, las historias del cine negro pronto calaron en el contenido de nuestro cine, que rápidamente adaptó los argumentos policíacos de las películas extranjeras que gozaban de éxito en países como Francia o Estados Unidos. Es por ello que, aún con las cortapisas propias del régimen de Franco, comienza a surgir un cine negro, realista y policíaco ya en los años cuarenta, manteniéndose en los años cincuenta y sesenta (Medina, 2017: 16). Madrid y Barcelona se convierten en dos focos de producción de este género, gracias a cineastas como Rafael Gil, Ignacio F. Iquino, Julio Salvador, Juan Bosch, Francisco Rovira-Beleta, Juan Antonio Bardem, Julio Coll o Jesús Franco, que realizan obras maestras como *La calle sin sol* (1948), *Apartado de Correos 1.001* (1950), *Brigada criminal* (1950), *Muerte de un ciclista* (1955), *El expreso de Andalucía* (1956), *Distrito Quinto* (1957), *A sangre fría* (1959), *Los cuervos* (1961), *Rififi en la ciudad* (1963) o *La muerte silba un blues* (1964). Un cine en cierta forma cercenado en su libertad por la censura, que impedía hablar de corrupción política, obligaba a elogiar a los mandos policiales y a castigar siempre al delincuente de forma ejemplarizante.

### 3. LOS PECES ROJOS, PARADIGMA DEL CINE NEGRO ESPAÑOL

Aunque en la mayoría de ejemplos de cine negro se parte de una novela de la que se adapta el guion, en otros casos concretos y especiales es el propio guion el que cobra importancia de novela, por su calidad literaria, no necesitando de obra literaria previa para ser compacto y autosuficiente. Es el caso de los trabajos de *Los peces rojos*, realizada por José Antonio Nieves Conde y escrita por el gijonés Carlos Blanco Hernández, considerado «uno de los guionistas más reputados del cine español clásico». Sus textos gozaban de entidad y calidad respaldadas por la importancia de las consiguientes películas realizadas, aun no siendo demasiadas en número –apenas «quince a lo largo de tres décadas y media»–. Si bien algunas de estas historias fueron fruto de la colaboración con directores, otras fueron realizadas en solitario y, en gran parte –como la que nos ocupa– son historias originales no basadas en textos previos (Ocaña, 2017a).

#### 3.1. El guion como oficio: Carlos Blanco, escritor de imágenes

Aunque Blanco dedicó prácticamente su vida entera a la escritura fílmica –dejando como testamento vital incluso algunos guiones inéditos–, lo cierto es que su base como guionista se encuentra cimentada en sus conocimientos literarios. El perfecto conocimiento del lenguaje no solo queda demostrado en sus libretos para cine –los cuales poseen una gran carga narrativa–, sino también en una novela como *El oficio de rey*, que en 2006 publicó a través de la editorial Siglo XXI. Su argumento, de corte histórico, toma como protagonista a Felipe II, aunque como el propio autor advertirá en el prólogo, no dejará de ser un «guion camuflado»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Agradezco a Agustín Rubio Alcover su generosidad al facilitarme información en torno a Carlos Blanco Hernández, a quien conocí y entrevisté, y del que me facilitó algunos datos como este.



*El oficio de rey* representa solo un eslabón más en los trabajos de Blanco ambientados en una España mítica y épica. Aunque Blanco nunca abandonará su interés por los relatos de corte histórico –recordemos que uno de sus primeros éxitos fue su colaboración en el guion del biopic sobre Juana la Loca, *Locura de amor* (1948), adaptación de la obra teatral de Manuel Tamayo y Baus (1855) ya llevada al cine por Ricardo Baños y Alberto Marro en 1909 con idéntico título–, hay que resaltar cómo lo literario convivirá siempre como elemento clave, recordando la importancia del guionista como parte indispensable de la película. Su visión de Don Quijote, por ejemplo, que tanto interesó a figuras como Gary Cooper, y que acabó llevándose a la pantalla como *Don Quijote cabalga de nuevo*, es un ejemplo de cómo lo histórico referido anteriormente queda ligado a lo literario. Para ser más exactos, habría que referirse al interés de Blanco por tratar la literatura dentro de la literatura, hablando del engaño o lo ficcional dentro de sus propios guiones.



Fig. 11. Cartel original de *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz Heredia, 1952)



Fig. 12. Cartel original de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

En este sentido, cabe destacarse las que probablemente serán sus dos obras más conseguidas: *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952) y *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955). Ambas compartirán muchos elementos, destacándose la introducción de la ficción dentro de la ficción. Es decir, sus personajes elaboran historias dentro de las propias tramas, acabando por tomar un cariz de realidad. En la primera, se prepara un simulacro de suicidio a fin de que uno de los personajes pueda huir de la ley; en la segunda, se crea un personaje ficticio haciéndolo pasar por real. La literatura se hace presente por parte del autor, algo muy significativo. La muerte de Roberto no puede ser

más literaria, pues sucede dentro del Café Gijón. Allí es donde se prepara y donde se ejecuta. Este escenario, emblemático lugar para la intelectualidad española del siglo XX, sería precisamente el elegido por Carlos Blanco para escribir sus historias e, incluso, se dice que fue donde conoció a Eusebio García Luengo, escritor que daría lugar a la historia de *Los peces rojos*.

La importancia del escritor en la película será tal que el nombre de Blanco será el primero en aparecer en los títulos de crédito de *Los ojos dejan huellas* –indicándose que se trata de una «comedia dramática de Carlos Blanco»–, lo cual «reconoce en términos de autoría al guionista, algo muy poco frecuente en aquellos años» (F. Heredero, 2015).



Fig. 13. Fotograma de los créditos iniciales de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

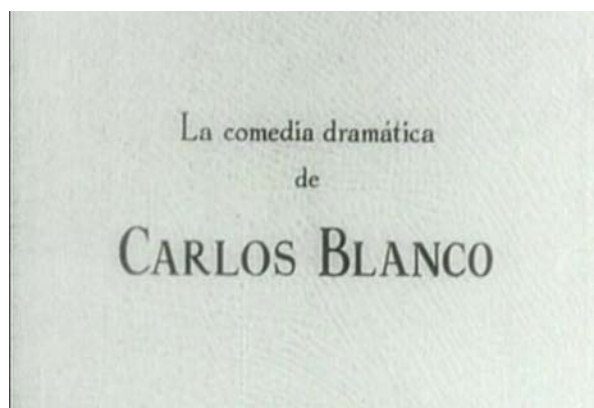


Fig. 14. Fotograma de los créditos iniciales de *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz Heredia, 1952)

Conviene por tanto reivindicar la figura de Blanco en su labor como intermediario entre la literatura y el cine, pues supo como ninguno valerse del lenguaje escrito para transitar de un ámbito a otro, sirviendo como puente para el entendimiento de ambos y como acicate para su desarrollo y progreso, influyendo no solo en la cultura española sino también en la europea y americana. Ello podrá comprobarse no solo a través de la distribución que algunas películas como *Los peces rojos* tuvieron en otros lugares como Estados Unidos o América Latina<sup>10</sup>, sino mediante diferentes figuras representativas del séptimo arte a las que Blanco conoció y quienes se sintieron interesadas en su trabajo, como más adelante podrá comprobarse.

No obstante, tras el advenimiento de la transición española, su figura quedó ensombrecida injustamente por haber trabajado en España durante el franquismo<sup>11</sup>, como les sucedería a otros creadores de la época, y cuyas obras poseen un gran valor artístico y patrimonial. Algunos de ellos son, por ejemplo, Edgar Neville, Rafael Gil, Manuel Mur Oti, José Luis Sáenz de Heredia, José Antonio Nieves Conde, Carlos Serrano de Osma o Antonio del Amo.

<sup>10</sup> Como muy bien explica Agustín Rubio Alcover, la película se exportó a América, estrenándose en Los Ángeles con gran éxito y asistiendo como espectadores Howard Hughes, Gary Cooper o Henry Hathaway. Además, se han localizado copias fotoquímicas en México (Rubio Alcover, 2013: 314-315).

<sup>11</sup> Este aspecto queda anotado en la propia reseña biográfica del autor publicada en su página web: <http://carlosblancoguionista.com/Biogra/los70.html>.



### 3.2. Dos guiones negros en una España negra

Como ha quedado expuesto en el anterior apartado, el momento álgido en la carrera como guionista de Carlos Blanco coincidirá con la adaptación al cine de dos de sus historias cuya temática girará en torno al cine negro: *Los ojos dejan huellas* y *Los peces rojos*. Filmadas en la década de los cincuenta del siglo pasado, beberán de los elementos básicos del *film noir*, el realismo poético e incluso el expresionismo cinematográfico: el blanco y negro, los personajes atormentados y nada ejemplares, las atmósferas opresivas, el adulterio, la investigación criminal y la confusión o retorcimiento de los hechos. Todo ello, adaptando su realidad a la del contexto social e histórico español del momento. Incluso podría hablarse de ciertas pinceladas autobiográficas dadas por Blanco a sus personajes<sup>12</sup>. Cada uno de estos elementos conformará sendos puzzles cuya apariencia quedará dominada por el suspense, fundamental en la estética *noir*, no llegándose a saber a ciencia cierta hasta el final lo que de verdad ha sucedido. El guionista juega con la percepción del espectador, con la elaboración de sus juicios. Como si este nunca pudiera adelantarse a los propósitos de los personajes o, lo que es lo mismo, a las decisiones de quien los ha creado. Esto es lo que hace rotundos a estos libretos: la calidad de sus argumentos. En una palabra: el valor de su literatura.

Tanto Martín Jordán como Hugo son dos protagonistas complejos que arman ambas películas, de ahí el acierto en la elección tanto del actor italiano Raf Vallone como del mexicano Arturo de Córdoba. Sus gabardinas enfundadas y sombreros calados les otorgan una apariencia arquetípica de detectives que buscan «extraer la información más precisa por el método más rápido» (Rey, 2017: 58).



Fig. 15. Fotograma de Raf Vallone en *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz Heredia, 1952)



Fig. 16. Fotograma de Arturo de Córdoba en *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

<sup>12</sup> Aunque en el guion de *Los ojos dejan huellas* no queda claro, Carlos Blanco reconoció que la personalidad del protagonista, Martín Jordán, venía dada por ser un «vencido de la Guerra Civil». Se trataba por tanto de un republicano que había sido expulsado de la abogacía. Del mismo modo, Carlos Blanco había sido combatiente republicano, pasando por la cárcel (F. Heredero, 2015). Existen pequeños indicios ofrecidos en los diálogos del film: los diez años transcurridos desde la última vez que se vieron los dos protagonistas, es decir, al final de la contienda. Frases dichas por Martín, como «¿Por qué todos los de tu ralea habláis regalando y haciendo favores?» o «Es indignante que siempre la fortuna caiga del lado de los inútiles». Tras esta última sentencia, se le llama «comunista», a lo que responde marchándose, no sin antes dejar una tarjeta con su nombre y, escrito debajo, «víctima», como si fuese su profesión. En el caso de *Los peces rojos* el personaje de Hugo Pascal es un escritor que lucha por lograr su lugar en la sociedad cultural de su tiempo.

Tampoco hay que olvidar a secundarios verdaderamente valiosos, como Emma Penella o Félix Dafauce, que figurarán en ambas historias con roles similares. Como contrapeso, no debe olvidarse la nota de humor que darán Fernando Fernán Gómez –como policía nevillesco en la primera– y Manuel de Juan –interpretando al gerente del hotel en la segunda–. Este último también le servirá a Blanco para subrayar el elemento literario de la historia, pues veremos al personaje esforzarse por adornar los hechos incluso inventando detalles que no harán sino desorientar a la Policía.

Ambos largometrajes, considerados cimas del cine español, se presentan como «thrillers psicológicos» donde «nada es lo que parece» (Ocaña, 2017a). Su origen podemos conocerlo a través de diferentes entrevistas ofrecidas por el propio Blanco (Cobos, 2001 y 1997). En una de ellas, se refería a un viaje a París que realizó con el director José Luis Sáenz de Heredia, donde le comentó su «deseo de hacer tres guiones basados en el engaño». El primero, *Los ojos dejan huellas*, lo filmaría el propio Sáenz de Heredia (1952); el segundo sería el que da sentido a esta investigación; el tercero, *Debajo del puente*, fue prohibido por la censura, no llegando siquiera a realizarse su traslación a la pantalla (Cobos, 2001). No obstante, el guion de *Los peces rojos* hay que enlazarlo con *Los ojos dejan huellas*, siendo dos «intrigas asentadas en el engaño y en el simulacro» (Ocaña, 2017a). Tanto en uno como en otro, la aportación de Blanco también es «clara, visible y poderosa» en «lo más ambiguo, lo más turbio, lo más complejo y lo más oscuro de la historia». Una dimensión que acerca la película a «los contornos del cine negro» y que la aleja de los perfiles clásicos del cine policíaco español (F. Heredero, 2015).

### **3.3. Continente y contenido: trama, ambientación, banda sonora y personajes como ingredientes de una fórmula representativa del género**

A pesar de la amistad y buena sintonía entre Carlos Blanco y José Luis Sáenz de Heredia, el guion de *Los peces rojos* sería llevado a la pantalla por José Antonio Nieves Conde, otro de los más importantes de la época. El propio Sáenz de Heredia, amigo íntimo de Blanco, le echaría en cara de forma amistosa que no le hubiera ofrecido el proyecto (Rubio Alcover, 2014). Sáenz de Heredia había realizado una adaptación más que digna, apoyándose en el director de fotografía Manuel Berenguer para determinados momentos clave donde la negrura del ambiente sombrío, sumido «casi en la oscuridad», sugiere «la negrura psicológica del personaje» y «potencia» la tensión de las situaciones (Rey, 2017: 57).

La conformación del tándem entre Carlos Blanco y José Antonio Nieves Conde fue el resultado de toda una serie de proyectos frustrados con los que previamente el guionista trataría de adaptar su historia al cine. En total, cuatro realizadores internacionales estuvieron interesados en el proyecto, cuyo prestigio habla de la calidad del trabajo literario de Blanco. Hay que precisar que esta época coincidiría con la estancia del guionista en Nueva York, contratado como escritor por la Twentieth Century Fox, la RKO y la Columbia durante un año. Es entonces cuando le contará su guion a Ava Gardner y esta, al viajar a Italia para rodar *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, 1954), le transmite el contenido de la historia al director Joseph Leo Mankiewicz. Rápidamente, este contacta con Blanco mostrándole su interés por rodarla, todavía no habiéndola concluido el escritor. No obstante, le pide un año para poder llevar a cabo la empresa, a lo que guionista español se niega (Cobos, 2001: 68). Por ello, Mankiewicz le cede esta labor al director británico de fotografía Jack Cardiff, quien por entonces quería debutar como cineasta. Cardiff se instala en Pozuelo de





Fig. 17. Fotografía de Manuel Mur Oti y Carlos Blanco trabajando en el guion de la irrealizada *Teresa de Jesús* (sin fecha)



Fig. 18. Fotografía de José Antonio Nieves Conde y José F. Aguayo durante el rodaje de *Senda ignorada* (1946)

Alarcón para trabajar mano a mano con Blanco en el guion, pero se producen una serie de desavenencias en torno al tono que este debía tener. El proyecto, que sería protagonizado por Fred MacMurray y Paquita Rico, iba a contar con la ambientación de José Luis López Vázquez. Los problemas de presupuesto o las reticencias en la industria española al no dirigir el film un cineasta español acabaron truncando el proyecto (Rubio Alcover, 2014). Posteriormente, el actor mexicano Mario Moreno propondría producir el proyecto (Cobos, 2001: 68-69), así como los cineastas Henri-Georges Clouzot y Robert Siodmak –este último, el cineasta preferido de Blanco a la hora de relatar historias de intriga–.

En palabras del propio guionista, ninguno de sus proyectos suscitó tanto interés como *Los peces rojos*, lo que habla de su importancia y empaque (Cobos, 2001: 69). A su vez, que algunos de estos realizadores fuesen autores de grandes obras maestras en la historia del cine negro habla de lo decisivo del argumento para el desarrollo del género en España.

Debido a su «construcción dramática, como filigrana narrativa y como crescendo en el relato», *Los peces rojos* está considerado como «uno de los mejores guiones de la historia del cine español». El guion será «pieza clave» en una película «fundamentalmente de guionista» (Ocaña, 2017a).

No obstante, ello no implica en absoluto descartar la labor en la realización de José Antonio Nieves Conde, que había dado muestras más que sobradas de un tipo de cine comprometido y de calidad, así como de una «gran capacidad para establecer la forma más adecuada a cada una de las historias que fue contando» (Ocaña, 2017b). En su filmografía, que también cuenta con «gran cantidad de títulos oscuros» (Aguilar, 1991: 831), destacan grandes títulos del cine español clásico, como *Surcos* (1951), considerada «uno de los mayores éxitos críticos del cine español» (Aguilar, 2018: 1.124); la religiosa *Balarrasa* (1951); el canto a la dignidad y en contra de los prejuicios en *Todos somos necesarios* (1956); o la polémica comedia *El inquilino* (1957), mutilada y prohibida por su contenido de denuncia social.

La entrada de José Antonio Nieves Conde como director de *Los peces rojos* se debió a una encerrona del productor, Ángel Martínez de Olcoz, con quien Blanco ya contaba para la inyección del capital para el proyecto. Amigo tanto del guionista como del director, prácticamente forzó a la aceptación del cineasta en la producción.

A pesar de que el film posiblemente sea «el más complejo en cuanto a estructura narrativa de toda la década de los cincuenta» (F. Heredero, 1993: 223), ello no impidió que entre Blanco y Nieves Conde surgieran una serie de desavenencias a la hora de filmarlo. De hecho, la animadversión del guionista hacia el cineasta venía de una película anterior en la que colaboraron, *Llegada de noche* (1949). Durante su proceso de rodaje, el director incluyó a Gonzalo Torrente Ballester como dialoguista de escenas adicionales sin avisar a Blanco –que había sido el artífice del proyecto y quien propuso al cineasta para su realización– (Rubio Alcover, 2013: 313).

Precisamente donde surgió el principal conflicto entre ambos creadores durante la preparación filmica de *Los peces rojos* fue durante el tratamiento del guion en su adaptación a la pantalla. Escarmentado de la experiencia anterior, Blanco había puesto una única condición a la hora de aceptar a Nieves Conde como director de la película: no tocar «ni una coma» del texto, pues era «la Biblia» (Rubio Alcover, 2013: 313-314). A pesar de esta advertencia, la complejidad del guion, brillantemente entendido como gran rompecabezas temporal –trufado de idas y venidas en el tiempo– no gustó demasiado a Nieves Conde, que prefería modificar este componente cronológico básico para contar la historia de modo





Fig. 19. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, Hugo llega al camerino de Ivón.



Fig. 20. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, Hugo enloquece en el cuarto de su hijo.

lineal, haciéndola más comprensible al público (Rubio Alcover, 2013: 313-314). La voluntad de «erradicar la analepsis» afectaba al componente básico de la historia, modificando la complejidad estructural y haciéndola imposible de contar.

Blanco, consciente de que la efectividad del film residía en la alteración de la linealidad temporal, se negó a dicho cambio. No obstante, la historia finalmente sería modificada en otros puntos no menos importantes, como el que afectaba al suicidio del protagonista. Los motivos de este cambio no están suficientemente claros, pues si el propio Nieves Conde se refería a que la censura consideraba el suicidio como un tema totalmente prohibido (Llinás, 1995: 95), lo cierto es que en las películas españolas de los años cuarenta y cincuenta se realizaron diferentes filmes donde no solo se planteaba dicho polémico tema sino que además se llevaba a cabo (Rubio Alcover, 2013: 314).

El guion, no obstante, salió indemne de toda complicación, resultando una historia cinematográfica final redonda, donde no quedan cabos sueltos y todo queda perfectamente claro, pero la realidad de los personajes continúa resultando oscura, con un destino incierto, a pesar de que la moraleja parezca concluir en positivo. Blanco sigue sin renegar del tipo de historia que quería contar y Nieves Conde se limita a realizar la *mise en scène* del texto, en un blanco y negro sobrio, mediante una atmósfera psicológica que desborda a los propios personajes y condensa el ambiente hasta volverlo agobiante y por momentos insoportable. Sus planos desequilibrados, la profundidad de campo, las sombras, los ángulos forzados, conjugan con la mejor tradición del cine de suspense que, unido a la dirección de actores, crea expectación, intriga, haciendo de la literatura de la que parte un gran espectáculo. A esto hay que añadir una serie de recursos visuales bien atractivos, como el momento de corte surrealista en que la amiga de Ivón acaba convertida en un pavo por medio de un prestidigitador que emplea una tela para su truco –una imagen que recuerda al cine de Luis Buñuel, cineasta al que tanto Blanco como Nieves Conde admiraban, brindándole aquí su particular homenaje–. Así mismo, destaca el uso potenciador expresionista de luces y sombras en la escena en que Ivón llega a la casa guiada por una cerilla. En una de las escenas en que penetra en la habitación del hijo de Hugo, la cámara va siguiendo la estela de máscaras primitivas o carnavalescas colgadas de la pared, hasta llegar al rostro de Arturo de Córdova, que espera a su pareja oculto entre las sombras. Finalmente, cabe destacar otra escena en la que Arturo de Córdova se pone a hablar solo a cámara en esa misma estancia, «alucinado» y «bordeando la esquizofrenia paranoide». Su estado psicológico queda representado visualmente a través de un contrapicado filmado mediante una lente angular, la cual ovala la imagen distorsionándola (Higueras, 2018: 75-76).

Además de la recreación visual llevada a cabo por Nieves Conde, tiene una gran importancia la ambientación de decorados llevada a cabo por Gil Parrondo, quien acababa de hacer su debut artístico en *Día tras día* de Antonio del Amo (1951) y que, tras trabajar en grandes coproducciones estadounidenses rodadas en España como las de Samuel Bronston, obtendría dos premios Oscar por *Patton* (1970) y *Nicolás y Alejandra* (1971), dirigidas por Franklin J. Schaffner. Para *Los peces rojos* se encargó de diseñar el escenario principal donde se desarrolla la acción, esencial para la trama y la resolución del enigma: el edificio de un supuesto hotel en Gijón –ciudad natal de Carlos Blanco y donde sitúa parte de la historia–, para el que recreó de forma realista en estudio no solo la entrada y las habitaciones superiores sino también los respectivos techos, algo inusual en los decorados de la época. A fin de potenciar el ambiente opresivo más allá de los decorados interiores, las escenas rodadas en exterior destacan por el uso de paisajes nocturnos y embravecidos por la lluvia





Figs. 21 y 22. La amiga de Ivón se convierte en un pavo por arte de magia.



Fig. 23. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, Ivón corre en la noche por las calles de Gijón buscando a Hugo.



Fig. 24. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, Ivón sale corriendo del piso de Hugo en Madrid.



y la tormenta, que no deja de ser una exteriorización de la personalidad de los personajes. Tampoco debemos olvidar el ambiente sórdido del Madrid que ya había salido de la posguerra pero que continuaba manteniendo a determinadas figuras sombrías poblando la ciudad.

La música, de Miguel Asins Arbó –asiduo colaborador de las películas de Luis García Berlanga, Marco Ferreri o Rafael Azcona con bandas sonoras como las de *El pisito* (1959), *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963)–, resulta otro gran aliciente, pues consigue subrayar ese ambiente cargado, esa atmósfera asfixiante, ese camino hacia la desesperación y la locura por el que transitan los personajes.

Finalmente, y no por ello menos importante, la selección de actores resulta perfecta, pues tanto los protagónicos como los secundarios encarnan a la perfección los caracteres transmitidos por Blanco. Al tratarse de una coproducción con México, destaca uno de los más notables actores del cine de oro mexicano, Arturo de Córdova. No conviene olvidar que este había intervenido ya con notable éxito en diferentes filmes de cine negro en su país (Aviña, 2014: 142), tales como *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938), por lo que su elección para esta película es más que afortunada. De Córdova supo encarnar como nadie a personajes complejos, inquietantes, poderosos por su gran carácter: el anterior a esta película, Francisco Galván, interpretado a las órdenes de Luis Buñuel en *Él* (1953) –y que sin duda guarda claras similitudes con el de Hugo en *Los peces rojos*– o el Pablo Morales de *El esqueleto de la señora Morales* (Rogelio A. González, 1960). Su participación en esta producción española hizo elevar sin duda la calidad de la cinta. Por otro lado, Emma Penella interpreta perfectamente el personaje de Ivón, cínico modelo de la *femme fatale* tan propio del *film noir*, que termina de perfilar la idea de *vampiresa* surgido con las interpretaciones de la actriz Jeanne Roques (Musidora) en los inicios del cine. Penella aceptó el papel tras rechazarlo Aurora Bautista, que no terminaba de verse reflejada en él –lo que sin duda fue una buena decisión, pues su sucesora encajaba mejor en el papel–.

El ambiente que une tanto a Hugo como a Ivón es el del teatro, en el que ella participa como parte del coro de diferentes obras de género frívolo. Aquí en España, el particular mundo de obras musicales o espectáculos de variedades con cierto contenido erótico se concreta en las conocidas como revistas u obras de contenido *sicalíptico*. En el resto de Europa, los espectáculos donde este tipo de personajes femeninos cinematográficos aparecen se concretan en los cabarets o salas de alterne, como aquellos escenarios de Marlene Dietrich en *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930) o de Elina Labourdette en *Las damas del bosque de Bolonia* (Robert Bresson, 1945). El Teatro Pavón madrileño será el escenario real escogido para situar el lugar de trabajo de Ivón, bien representativo como vemos del tipo de paisaje de novela y cine negro. Además, tanto el cartel promocionador del grupo de coristas –«Las pájaras»–, como el título de la función –*El tejedor y las tarántulas*– remiten sucintamente a la trama y a la identidad de los personajes que la desarrollan.

La idea de mujer fatal queda de alguna manera justificada a través de la situación de necesidad de la propia protagonista. El realismo hace su aparición al describir la historia de una joven que aspira a prosperar más allá de ese mundo de alterne. No obstante, sus ansias de mejora encuentran su mejor perspectiva en la idea de acabar de pareja de un hombre joven como ella y con posibles, dotado de una gran fortuna. Un sueño que no le importará cumplir si con ello tiene que traicionar a su pareja actual, Hugo, intelectual que no consigue prosperar con su oficio de escritor, pues no encuentra a nadie que quiera publicar sus trabajos.



Fig. 25. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, conversación entre Hugo e Ivón en el camerino de esta.



Fig. 26. Fotograma de *Los peces rojos*. En la escena, el teatro Pavón, donde se representa *Las pájaras*.



No obstante, habrá un tercer personaje bien particular del que parte la premisa de *Los peces rojos* y en torno al cual gira la trama. Su peculiaridad estará en «mostrarse ausente» –valga la paradoja– de principio a fin del metraje. Sabemos de su existencia a través de terceros –es decir, por lo que otros personajes cuentan de él–. La historia busca reconstruirse con cada uno de estos relatos, que van desarrollándose en el pasado y en el presente. En este sentido, caben destacar otras películas de personajes principales ausentes convertidos en sujeto de investigación –y que, de hecho, les dan título– como *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) o *Laura* (Otto Preminger, 1944) –aunque estos dos últimos finalmente harán su aparición en partes de la película–.

A partir de ahí, se desarrolla la estructura referida compuesta por cinco grandes segmentos, que contados en forma de números quedarían así: un 1.º, un 3.º y un 5.º, que representan el presente de la historia (la desaparición del joven, su investigación por parte de las autoridades y la resolución del enigma); mientras que en el 2.º y en el 4.º se trata el pasado, explicando las relaciones entre los personajes y los sucesos que les han llevado a relacionarse entre sí.

### 3.4. El factor metaliterario, elemento clave como desencadenante del estilo *noir* en la historia

En medio de todo esto, se plantean determinadas cuestiones metaliterarias, como aquella en la que se habla de ficción dentro de la propia ficción, pues el personaje principal lucha por conseguir hacerse respetar como escritor de ficción en una sociedad que no termina de comprender sus radicales postulados. Hugo defiende la fantasía de los personajes, porque esta es la auténtica realidad del ser humano y no el realismo o neorrealismo tan de moda en la época, y que no solo no es «la vida misma» sino «una forma de exhibir lo podrido de las ciudades y de los hombres». «Yo en esas películas solo he visto callejas, ropa tendida y niños llenos de mocos». Para Hugo, «lo humano es la fantasía; lo otro (rascarse, comer, dormir y moverse entre estiércol) lo hacen también los animales, las vacas por ejemplo». Con estas palabras se defiende ante su posible editor, que no consiente en publicarle porque considera que el final de su historia es absurdo y no tiene «ni pies ni cabeza, sin lógica». Hugo afirma que no es él quien produce ese final, «sino los personajes».

En este punto, podemos encontrar una fácil asociación entre el juego que la literatura establece a comienzos del siglo XX en Italia y que encuentra su reflejo en España. Luigi Pirandello, a camino entre la vanguardia y la comedia del arte, idea a *Seis personajes en busca de autor* (1921), criaturas de ficción que se convierten en carne y hueso para interpelar a quien les ha creado. Es el tiempo en que las obras literarias, las obras teatrales, los ballets, hacen convivir a humanos con marionetas; la ficción se entrelaza con la realidad hasta desfigurarse mutuamente, no sabiéndose bien dónde empieza una y acaba la otra. Es al fin y al cabo un *trompe-l'œil*, una trampa al ojo o trampantojo, como el cubismo cuando inserta trozos de realidad y otros los recrea de forma hiperrealista, haciendo dudar al espectador. Todo parece posible en estas historias. Miguel de Unamuno hará lo propio en su novela *Niebla* (1914), cuando el propio personaje de la obra va a ver al propio Unamuno para exigir decidir sobre su destino. En el caso de *Los peces rojos*, Hugo pretende luchar por sus personajes, hacerlos verosímiles y llega a crear a uno, a obsesionarse con él hasta darle cuerpo en la realidad y buscar que quienes le rodean acaben creyendo en él. Tanto es así que llega a creerse sus propias mentiras, cargando con sus propias tramas de ficción,

llegándose a considerar culpable de acciones no cometidas. Y es ahí donde aparecen esos «peces rojos», que parecen romper el tono monocromo de la historia con su colorido, color rojo sangre, como ideas pululantes que pujan por convertirse en reales. Así lo expresa el protagonista: «Vemos a los peces rojos dentro. Están aquí, dando vueltas en la pecera. ¿No los has visto nunca como giran y giran?, cuando surgen las ideas de sangre, empiezan a girar y a girar hasta enloquecer».

En este sentido, el propio Carlos Blanco afirmó haber buscado con su historia una crítica contra aquellos editores que en la vida real hablaban así e impedían que determinados escritores no consiguiesen ser publicados. Por un lado, afirmó en una entrevista:

*Los peces rojos se me ocurrió oyendo a algunos editores de libros y revistas literarias eso de «Es interesante este cuento, pero increíbles los personajes. No son humanos». Imaginé el reto para un escritor llegado a Madrid que se harta de oírlo. Y no escribe un personaje, sino que lo crea en la realidad y vive con él (Cobos, 2001: 68).*

En otra ocasión, ofreció una segunda versión, en la que la idea surgió a raíz de una conversación con el novelista Eusebio García Luengo, atormentado con unas obras que los editores le rechazaban por considerar que sus personajes eran inverosímiles (Rubio Alcover, 2013).

No deja de ser una metáfora que este escritor consiga que su propia ficción adopte credibilidad en el mundo real, pero que sin embargo sus novelas no encuentren aceptación por ser demasiado inverosímiles, aunque según Hugo sean ellos los que le conducen, y no él a ellos. El editor afirma entonces: «Exacto. Los personajes mandan, luego los que son falsos son los personajes. No ha hecho usted hombres y mujeres, ha hecho muñecos. Por eso la historia es inverosímil». Hugo trata de justificarles: «Yo creo que son humanos. Viven rectamente durante un tiempo y luego se cansan. Todos nos cansamos de vivir rectamente. Algunos lo manifiestan, otros lo piensan. Todos llevamos dentro un rebelde y mis personajes se rebelan, luego son humanos. Los muñecos no se rebelan nunca». Pero la realidad del momento se impone y, con ello, los relatos reales, los que dan dinero, pues «la gente no quiere fantasías».

Durante la investigación con la que dar forma a este artículo, el presente autor ha tenido acceso al guion mecanografiado original (Blanco, 1954), procedente del fondo del Archivo General de Administración de Alcalá de Henares. A través de su estudio, se han encontrado notables diferencias respecto del resultado fílmico final. Entre ellas, un final tachado a mano que no fue realizado, en el que Hugo es llevado detenido al Palacio de Justicia y, allí, se encuentra con su editor, que termina por reconsiderar su decisión y opta por publicarle finalmente. En uno de los diálogos eliminados, afirma: «He estado pensando todo este tiempo sobre las vacas... Tiene usted razón. Son animales curiosos... pero han dejado de interesarme». Con esto, le propone que durante su estancia en la cárcel escriba la novela de su vida y le conmina a que la titule «Los peces rojos», para una serie que quiere lanzar denominada «Novelas fantásticas» (Blanco, 1954: 167-169). De esta forma, Blanco culmina su venganza hacia los editores haciéndoles entrar en razón a favor de la fantasía.



Voluntad 5 abril 1955

## A FINALES DE MES SE ESTARA RODANDO EN GIJÓN "LOS PECES ROJOS"

Diversos papeles serán interpretados por muchachas seleccionadas en el concurso de "VOLUNTAD".

Cimadevilla, escenario principal de la acción

Reclamada nuestra atención por diversos temas, es posible que el silencio de estos días en torno al rodaje de «Los peces rojos» y de nuestro Concurso «VOLUNTAD» haya hecho creer que se había desistido de esos proyectos o que sufrirán un largo aplazamiento.

Pero no hay tal cosa. La película será llevada muy pronto a la pantalla, nuestro Concurso tendrá el fallo que se estime justo y...

Será preferible que hablen las personas que, por estar dentro de la organización, tienen motivos para conocer con perfecta seguridad todos los detalles. Y en Gijón residen dos a quienes la Casa productora ha encargado...



EMMA PENELLA

### Dos choques de buques

SOUTHAMPTON, 4.—Una olea de accidentes está ocurriendo a los buques italianos, holandeses y británicos el último de los cuales ha sido a un petrolero inglés que ha estado a punto de partirse al final de semana.

Sólo se informó de un herido en los cinco accidentes que han ocurrido en diferentes barcos. A primeras horas del domingo en el buque de carga italiano «Valentine Bibolini», de 7.000 toneladas, y el británico de 12.000 «Alva Star», chocaron en medio de una fuerte niebla delante de la localidad de Brighton.

El «Valentine Bibolini» tuvo que ser remolcado hasta Southampton. Según se ha informado, sus motores resultaron averiados en el accidente. El «Alva Star», que sufrió también graves averías, se dirige a Southampton. El vapor holandés «Voolharding» hubo de ser remolcado hasta el puerto de Newhaven, después de haber chocado con el buque británico «Monica» de Esbournet.—Efe.

VEINTE HORAS ESTUVIERON COGIDOS AL ALA DE UN AVIÓN SUMERGIDO EN EL MAR

Witem Stad (Curacao), 4.—Veinte horas cogidos al ala de un avión sumergido en el agua estuvieron el piloto E. J. Banta y el segundo piloto H. Rosen, hasta que fueron recogidos por el barco italiano «Acheo», que ha llegado hoy a este puerto.

El avión que pilotaban se quedó sin gasolina y cayó al mar.—Efe.

TRES JÓVENES ATACARON A UN MARINERO

Sevilla, 4.— Cuando regresa ba su buque, anclado en este puerto el marino del motovelero «Virgen de la Luz», Manuel Navas Portela, de 34 años de edad, le salieron al paso tres individuos que lo maltrataron y le robaron cuanto llevaba encima.

Resultó ser un muchacho de 16 años de edad llamado Francisco Martínez Sánchez. Los otros dos, al parecer de más edad, se dieron a la fuga. Atacador y atacado tuvieron que ser asistidos en la Casa de Socorro de lesiones de pronostico leve.—Cifra.

**Voluntad**  
MARQUES DE SAN ESTEBAN, 11. TELEFONO 4208. APARTADO, 303

### SOLTEROS ISRAELITAS: ¡A FORMAR!



En el ejército israelí existen diversas unidades femeninas y no solamente para servicios auxiliares, sino también encuadradas en las que se destinan al combate. Las mujeres soldados usan regularmente el uniforme y llevan los correspondientes arcos, en cuyo manejo se instruyen en la misma forma que sus compañeros del sexo masculino. Del servicio de tropas en las fuerzas militares israelíes están exentas únicamente las mujeres casadas.

mente habrá que poner manos a la tarea de seleccionarlos.

Como puede apreciarse, el diálogo fue sustancioso e interesante para los gijoneses. El rodaje de «Los peces rojos» ya está en marcha. Las películas de Cimadevilla serán escenario de sus

Un filmador de documentales fué rodeado por 300 elefantes

Barcelona, 4.— Recuento de S' Agaro llegó el director propagandístico de la British Foundation Picture, Mr. Ronald Haines, que, invitado por la Dirección General de Turismo, realizará en España, hasta el mes de junio, diez películas documentales en Cinemascope sobre Levante y Andalucía. El pasado verano estuvo en Canarias tomando interesantes vistas.

El organismo de que se propieta, distribuye los documentales entre las grandes firmas cinematográficas ingresas y norteamericanas, que las divulgan por todos los países del mundo.

Mister Haines y su esposa, que le acompaña, han estado con su cámara en todo el mundo, excepto en Extremo Oriente y en Rusia.

En África se vió una vez rodeado de 300 elefantes y en Zuluandia se vió atacado por un rinoceronte, que tuvo que ser muerto a tiros, pudiendo recoger la escena. En 18 años ha registrado más de sesientos documentales.—Cifra.

Regresan de París Manolo Morán y Carmen Sevilla

BARAJAS, 4.— Procedentes de París regresaron los artistas de cine Manolo Morán y Carmen Sevilla.—Cifra.

## LOS PELIGROS DE LA AVIACION ACECHAN A LOS ARTISTAS DE CINE

Carole Lombard, Leslie Howard, Grace Moore... Marcela Mariani CARLOS GARDEL INAUGURABA LA LISTA

Hace unos días sufrió un accidente de aviación la joven actriz Ana María Peirangué. El suceso hubiese pasado inadvertido si anteriormente no hubiera ocurrido la catástrofe del avión que cayó en Italia, sobre las montañas de Termini, donde perdió la vida la actriz Miriam Mariani.

Estos acontecimientos han dado lugar a que se crea que existe una lista negra entre los artistas de cine. En estos últimos años son muchos los que han perecido en accidente de aviación. Parece como si las ruinas del aire tuvieran un signo fatal para ellos. Aunque parezca absurdo y de cierto signo supersticioso, el hecho ha sembrado la alarma.

Además esta creencia ha servido para traer a la actualidad otros accidentes en los que murieron estrellas famosas que reforzaron estas creencias.

Aumenta esta preocupación al considerar que en el momento actual en que la aviación ofrece las máximas seguridades, los que se destinan para artistas de cine. Esta creencia pierde fuerza al se considera que la gente que constituye el mundo de la cinematografía, viaja más que cualquier otra. Sus ocupaciones les hacen ir de un país a otro, de un continente a otro, con más frecuencia que nadie.

Entre las figuras del cine que pasaron su tributo de sangre, figura Carole Lombard. Su trágico final tuvo lugar en



1942, cuando la artista había cumplido treinta y tres años. En la sala de un aeropuerto, esperaba al actor Clark Gable la llegada del avión en que viajaba su esposo. Pero aquel avión no llegó nunca. El momento de comunicarle el accidente con la muerte de Carole, su mujer, fué terrible.

Clark Gable, era el segundo marido de Carole Lombard. Este final dramático, truncó uno de los matrimonios más ventu-

rosos y felices de Hollywood.

La artista ya había tenido otros accidentes de automóvil, siendo muy joven. Esto era un aviso que se adelantaba a su fin trágico. Las heridas sufridas le desfiguraron la cara, la cirugía estética atenuó sus huellas borrando las cicatrices.

Ai año siguiente, un día de mayo alcanzó el mismo destino al gran actor inglés Leslie Howard. En la costa francesa fué derribado por un aparato alemán el avión de la línea Lisboa-Londres. Este ataque contra un avión civil era misterioso. En acción sirvió para hacer mil suposiciones. Luego todo quedó esclarecido. Los alemanes habían recibido noticias de que el "primero" británico viajaba en aquel avión. Entre los pasajeros iba un hombre que efectivamente, guardaba cierta semejanza con Churchill, que además fumaba unos puros descomunales. Era Alfred Churchill, funcionario de la Tesorería inglesa.

Este error por culpa de un mal informador de los alemanes, no buen fisicomista costó la vida a Leslie Howard.

Unos años después, en 1947, la actriz y cantante Grace Moore, fué víctima en Dinamarca de otro desgraciado accidente. Pero estos accidentes son comunes en el ejercicio de la profesión. Son tributos también que la muerte se cobra a la gloria en las circunstancias más inesperadas. Carlos Gardel inauguraba esta lista trágica.

Fig. 27. Noticia en el periódico Voluntad, anunciando el rodaje de Los peces rojos (5 de abril de 1955). Cortesía de Modesto Fernández Carús



SABADO, 21 DE MAYO 1955

# Los ESPECTACULOS

## ESTA TARDE, NUESTRA GRAN FIESTA CINEMATOGRAFICA

Comenzará puntualmente a las siete y media, y la prueba de fotogenia será a las ocho

### Final del concurso "Voluntad" busca una estrella

Después de todo lo que hemos dicho durante esta semana acerca de nuestra fiesta cinematográfica de hoy por la tarde, poco nos queda por decir como no sea ratificar-

nos en nuestra impresión de que un éxito grande, rotundo ha de coronar esta iniciativa de "VOLUNTAD". La fiesta dará comienzo puntualmente a las siete y

media para que a las ocho, precisamente a las ocho, pueda tener lugar la prueba de fotogenia de las señoritas preseleccionadas. Como ya dijimos estas ten-

drán mesas reservadas en las cuales serán obsequiadas por "Industrial Zarcana" y "Verde y Cerezo, S. A." con soda champagne y champagne.

Se escriben estas líneas cuando ya está abierta la venta de invitaciones y son en gran número las personas que desean por la Redacción para recogerlas. La venta continuará durante toda la mañana de hoy y por la tarde hasta las seis a partir de cuya hora estarán abiertas las esquinas del "Paseo Gijón". La puntualidad con que comenzará la fiesta nos obliga a recomendar que las señoras sean adquiridas con anticipación suficiente, a fin de evitar las aglomeraciones a la puerta del "Paseo" y poder comenzar el espectáculo a tiempo.

Una vez más nuestra gratitud a "Industrial Zarcana" han hecho posible la realización de la fiesta y muy en especial al señor Nieves Conde, jefe de producción señor Carrasco y a todos el personal técnico y artístico de la película en los que no hemos encontrado más que facilidades y cordial simpatía.

\*\*\*\*\*

### PRECIO DE LAS INVITACIONES

Señorita, 10 pesetas  
Caballero, 15 "

\*\*\*\*\*

TELEFONOS DE "VOLUNTAD".  
Redacción ... 68-63  
Administración ... 68-64  
Dirección ... 68-65

### Gran Teatro JOVELLANOS

COMPANIA LIRICA

## ANTON NAVARRO

Empresa: FERNANDEZ DAMASCO

HOY, PRESENTACION EN FUNCION UNICA

11 noche

La zarzuela en tres actos, de Romero, Fernández Shaw y maestro Moreno Torroba:

## LUISA FERNANDA

Por ANTON NAVARRO y partes principales de la Compañía

Mañana, DOMINGO:

Tarde: LOS GAVILANES Noche: LA TABERNERA DEL PUERTO

### El barullo queda abajo, en el vestíbulo del hotel, donde se hallan muletas de resaca. Llegan, como en telégrafo sin parar, y sus rostros vacían, cicerones y traen sillones y algún café. Conviene aclarar que éste es el vestíbulo de verdad del hotel de verdad que se reproduce en decorados exactos en Madrid.

Pero el barullo queda abajo, amortiguado por distancia y alfombras. Oyendo de él, José Antonio Nieves Conde nos lleva a una sala del primer piso donde hay paz en torno. De gusto cálido es un hombre joven, con un criterio hecho y derecho de la profesión, de la vida y del hoy que nos envuelve. Oyéndolo se da una cuenta de que quien a sí mismo no hace nunca una película mediocre que nos sorprenda.

—Yo fui periodista —nos dice—, como hemos sido la mitad de los españoles, mientras no se demuestra la contraria. Comencé en Segovia, mi tierra, en "El Adelantado". Ya entonces hice películas cinematográficas, pero aquellas eran otros tiempos.

—¿Antes de la guerra?

—Antes. Después de ella me trasladé a Madrid y trabajé en "Futuro" y en "Primer Plano". Dejé el periodismo para hacer cine.

—¿Cuándo, dónde?

—Solo, hasta ahora: siendo ignorado, desconocido, "llegada de noche", desconocido, "desconocido y olvidado". Los peces rojos, por tanto, será mi séptima película.

—¿Y qué le motiva?

—Que no se me olvide nunca. Llevo un recuerdo en la memoria al público y al mismo le ayudará a vivir. Tengo ilusión puesta en ella y creo que se la pasará mejor: el hijo a un padre muy feliz e interesado.

—De las anteriores, ¿cuál le gustaba más?

—A mí, "Hobedita"; al público "Sirenas" y a la empresa "Los peces rojos".

—¿Cómo costará "Los peces rojos"?

—Cinco millones de pesetas.

—¿Cuál es hoy el mejor cine del mundo?

—Creo que vuelve a ser el francés.

—¿Por qué hacemos en España películas tan feías?

—Por muchas razones.

—¿Vengan razones.

—Solo, una: pocas realizan películas en color. No corren menos de tres o tres y medio millones de pesetas. Importar una película de Gary Cooper, pagamos por caso, cuatro o cinco millones.

—Otra razón.

—El Doble En México y en la Argentina por ejemplo, el doble no existe. Esta es la razón de que los mexicanos triplican la cifra española de producción. Llegados a realizar cinco millones de películas, los mexicanos, sencillamente el doble de los españoles y los otros más. Más hacer teatro fotográfico.

—¿Tiene usted fe en nuestro cine?

—Siempre lo tuve. Llegamos a verter la lágrima y a hacer películas al milagro de muchos millones de espectadores. Tono menor. Con confidencia. Un momento, suprimo y opaco. Sentir de hombre que anda la que dice y sabe a dónde va. De vez en cuando hacemos películas, películas, películas. Nieves Conde, nos pretende llevarse al padre al comedor. Si no, la charla y sigue la aparición fúrg y chiquitita. Por fin, una de ellas llega hasta allí mismo y alza las manos:

—¡Ay, mira qué simpas las cosas!

Se terminó la conversación. Tomamos la sorpresa de que el gran director, cuando habló que hablaba en el premio de los peces rojos, la cual no tiene absolutamente nada que ver con el "temascope" que con las coproducciones...

Fig. 28. Entrevista a José Antonio Nieves Conde en el periódico *Voluntad*, con motivo del rodaje de *Los peces rojos* (21 de mayo de 1955). Cortesía de Modesto Fernández Carús



### 3.5. Epílogo: olvido y reivindicación de *Los peces rojos* en su transcurso histórico

La visión idílica de Blanco quedó incumplida, no solo en la ficción –rechazándose ese final– sino también en la realidad, posiblemente por ser demasiado adelantada para su tiempo. Como si se tratase de un presagio, *Los peces rojos* no terminaría de ser comprendida por la censura –que finalmente la aprobó aun con reservas, considerando que los personajes rayaban lo amoral– ni por el público de la época, insensibles a la profundidad de la historia, así como a su trasfondo pesimista y desesperanzador.

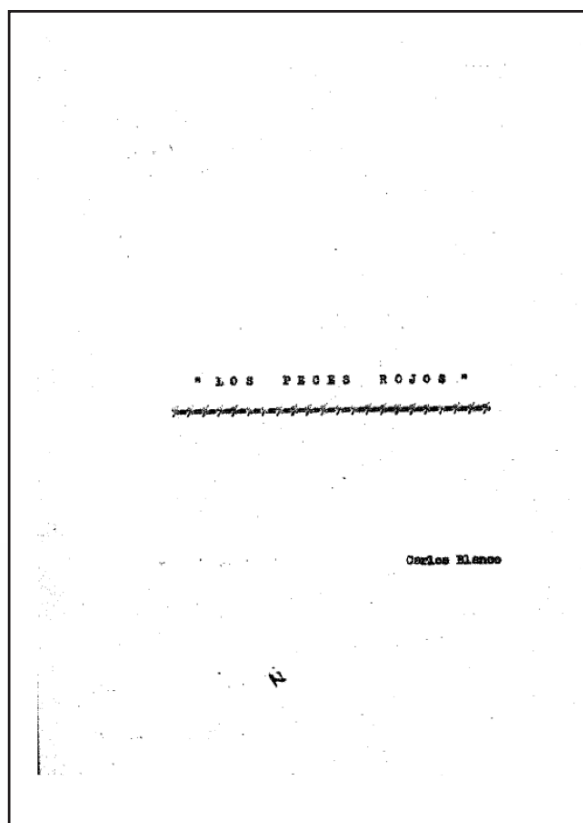


Fig. 29. Carlos Blanco, portada original del guion de *Los peces rojos* (1955)

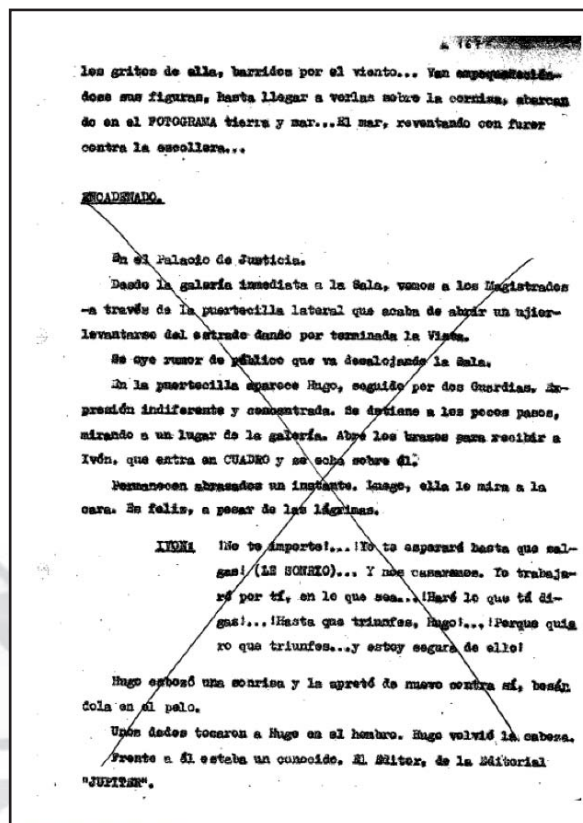


Fig. 30. Carlos Blanco, fragmento de la escena final descartada en el guion original de *Los peces rojos* (1955)

Afortunadamente, la película ha ido recuperando su valor de forma progresiva hasta ser considerada como una de las mejores intrigas del cine nacional, poniéndose a la altura incluso de otras del cine europeo y americano. Tanto es así que llegaría a realizarse una nueva versión cinematográfica dirigida por Antonio Giménez Rico, *Hotel Danubio* (2003), que no conseguiría alcanzar los niveles de calidad de la primera. A pesar de ello, destaca su empeño por recuperar la esencia de la película, así como la recuperación de Gil Parrondo, que volverá a encargarse de los decorados (Aguilar, 2018: 720). Esta producción de José Luis Garci no es sino una demostración de esta puesta en valor del film, que se encontrará tocado en la actualidad por un aura de obra maestra, aun habiendo sido incomprendida en su tiempo.

#### 4. CONCLUSIONES

A fin de hacer un recuento de los puntos más importantes de este artículo, se establecen los siguientes a modo de resumen:

- La novela negra tuvo una gran importancia en la conformación del lenguaje cinematográfico, incorporando elementos como los ambientes sórdidos, la creación psicológica de personajes envueltos en atmósfera de misterio, así como la descripción de ambientes y lugares reconocibles para el espectador, en los que tiene lugar una investigación policíaca o detectivesca. Todos ellos a su vez constituyeron un nuevo género, el del *cine negro*, cuya definición a día de hoy continúa siendo discutible.
- La influencia del cine alemán, americano y francés fue decisiva en la concepción actual que tenemos del *cine negro*: el primero, por su aportación de elementos estéticos como las sombras, los claroscuros o la psicología de los personajes; el segundo, dando a las historias un contenido detectivesco o policial, destacando por la acción y la violencia; el tercero, por su realismo y poética, cuya unión vino a configurar lo que se conoce como *realismo poético*.
- El cine negro es principalmente un género que destaca por su carácter plástico, por su estética dominada por el blanco y negro, el uso de luces, sombras y siluetas, así como por la apariencia de los personajes, que nos refiere exteriormente a su psicología.
- En España, el cine negro tuvo una rápida aceptación, en parte fomentada por los profesionales prioritariamente alemanes que emigraron a la península y se instalaron como técnicos en diferentes producciones, aportando su estética expresionista en las películas españolas de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta del pasado siglo.
- De entre las películas realizadas en España tomando como temática el cine negro, destaca *Los peces rojos* por su capacidad para reunir uno de los guiones más complejos e interesantes del cine clásico español y una sobresaliente estética representativa de este estilo fílmico.
- En *Los peces rojos*, su guionista Carlos Blanco establece como trama argumental de novela negra un interesante juego metaliterario de ficción dentro de la ficción. Su personaje principal es un escritor que se rebela contra el rechazo que sufren sus novelas por no ser demasiado realistas, y lo hace tratando de hacer creer que uno de sus personajes existe en realidad.
- Tras el estudio del guion original de *Los peces rojos*, se han encontrado fragmentos diferentes a los de la película que han ayudado a comprender un poco mejor esa transición del texto a la adaptación del film. El más claro es el cambio de final, bien diferente en el guion.

Se espera que las conclusiones de este artículo puedan dar lugar a futuras investigaciones en torno a las siguientes cuestiones: la novela negra y su adaptación fílmica en el cine negro; la influencia del cine negro europeo en el cine clásico español; las características estéticas de la novela negra y las plásticas en el cine negro; la figura de Carlos Blanco en su faceta como guionista; y la de José Antonio Nieves Conde como cineasta.



## 5. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, C. (2018), *Guía del cine*, Madrid, Cátedra.
- AGUILAR, C. (1991), *Guía del vídeo-cine*, Madrid, Cátedra.
- AVIÑA, R. (2014), *Noir Mex.* El cine negro policiaco mexicano de la Época de Oro, en 12º *Festival Internacional de Cine de Morelia*, pp. 139-143.
- BENITO, G. (2018), *Los peces rojos* (1955) de José Antonio Nieves Conde, *Encadenados* (1 de febrero de 2018): <https://www.encadenados.org/rdc/rashomon/141-rashomon-n-96-cine-policiaco-espanol/4805-los-peces-rojos-1955-de-jose-antonio-nieves-conde> [consulta: 14 diciembre 2020].
- BLANCO, C. (1954), *Los peces rojos* (guion original mecanografiado), Alcalá de Henares, Archivo General de Administración.
- BLANCO, F. 'BOQUERINI' (2019), *Obsesión: El cartero siempre llama dos veces a la italiana*, *El correo* (14 de febrero de 2019): <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/opera-prima/obsesion-cartero-siempre-20190214184612-ntrc.html> [consulta: 14 diciembre 2020].
- CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.) (2003), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, Orense, Festival de Cine de Orense y Fundación Caixa Galicia.
- CATALÁN, J. (1995), *La economía española y la segunda guerra mundial*.
- COBOS, J. (1997), Entrevista con Nieves Conde, *Nickel Odeon*, 7 («Madrid y el cine»), pp. 120-128.
- COBOS, J. (2001), *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la historia*, Valladolid, 46 Semana Internacional de Cine (SEMINCI).
- F. HEREDERO, C. (1993), *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española.
- F. HEREDERO, C. (2015), *Los ojos dejan huellas* (presentación), en *Historia de nuestro cine*, RTVE (programa emitido el 28 de julio de 2015): <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-ojos-dejan-huellas-presentacion/3230557/> [consulta: 10 diciembre 2020].
- FINOL, L. (2018), Expresionismo, Existencialismo y *Film Noir*: Fritz Lang y la puesta en escena del Dasein, *Fuera de Campo*, 3, pp. 34-52.
- GEMÜNDEN, G. (2014), *Continental Strangers: German Exile Cinema, 1933-1951*, New York, Columbia University Press.
- GRANDIS, R. D. (2015), *Marcelino pan y vino*, una película fundacional del enmascaramiento de la orfandad política, *Alea*, 2, pp. 264-276.
- HIGUERAS FLORES, R. (2018), Avatares de la subjetividad en el thriller de Nieves Conde de la década de los cincuenta: *Los peces rojos* (1955) y *La legión del silencio* (1956), *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 75, pp. 243-256.
- HUESO MONTÓN, A. L. (1988), El cine y su vinculación al mundo urbano, en R. Villares Paz (coord.), *La ciudad y el mundo urbano en la historia de Galicia*, Santiago de Compostela, Tórculo Ediciones, pp. 375-389.
- LLINÁS, F. (1995), *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, 40 Semana Internacional del Cine.
- MEDINA DE LA VIÑA, E. (2017), El cine negro y policial español: los años cincuenta y la especialización barcelonesa, *Trípodos*, 41, pp. 15-33.
- OCAÑA, J. (2017), *Los peces rojos* (presentación), en *Historia de nuestro cine*, RTVE (programa emitido el 14 de noviembre de 2017): <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/>

- nuestro-cine/historia-nuestro-cine-peces-rojos-presentacion/4305508/ [consulta: 10 diciembre 2020].
- OCAÑA, J. (2017), *Todos somos necesarios* (presentación), en *Historia de nuestro cine*, RTVE (programa emitido el 28 de agosto de 2017): <https://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-todos-somos-necesarios-presentacion/4187418/> [consulta: 12 diciembre 2020].
- REY, A. D. (2017), Singularidades y rupturas del cine criminal español: *Los ojos dejan huellas* (1952), de José Luis Sáenz de Heredia, *Trípodos*, 41, pp. 51-63.
- RODRÍGUEZ TERCEÑO, J. (2017), *El cebo* (1958), de Ladislao Vajda, cuento de hadas aleccionador para adultos y niños, *Trípodos*, 41, pp. 65-85.
- RUBIO ALCOVER, A. (2014), Por dónde seguir. Situación, carencias y propuestas para el estudio histórico del cine español, en E. Bernad Monferrer (coord.), *La historia contada a través de los medios de comunicación*, Madrid, Acci, pp. 323-346.
- RUBIO ALCOVER, A. (2013), Pionerismo relativo y autoría compartida. Mito contra Historia del cine español, en *Historia y Comunicación Social*, número especial de octubre, pp. 307-316.
- SADOUL, G. (1972), *Historia del cine mundial desde los orígenes*, México, Siglo XXI Editores.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2008), La cultura psicoanalítica en el cine negro americano, *Rev Med Cine*, 4, pp. 27-34.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2013), En los márgenes del género: características, paradojas y fuentes literarias del cine negro español (1962-1975), en J. A. Pérez Bowie (ed.), *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*, Madrid, Los Libros de la Catarata, pp. 256-298.
- VIZCAÍNO, J. C. (2007), *Proyecciones desde el olvido*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert.